

**El último refugio europeo de la utopía quijotesca. Algis Arlauskas y Slava Amirhkanian o la herencia olvidada de Andrei Tarkovski.**

Jorge Latorre Izquierdo

Presentado en el II Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani, Barcelona, 5-9 de junio de 2006 (publicación en CD).

**Resumen.**

*La obra de Tarkovski ha sido comparada frecuentemente con El Quijote, en lo que tiene de autorreflexión crítica y creativa, y de documento social de una época. De hecho, la imagen más universal de la literatura española es un mito de la cultura rusa, con frutos que se remontan a Turguénev y Dostoevski y que, pasando por la versión cinematográfica más famosa, la de Kozintsev (Don Kikhot, 1957), llegan hasta nuestros días. La actual utilización nacionalista de los valores quijotescos en las antiguas repúblicas que configuraban la URSS, no puede hacernos olvidar que son más los puntos en común que las diferencias en la percepción de la realidad de estos pueblos de la Europa del Este. Sobre estas raíces quijotescas comunes, y la evolución en el tiempo de los diferentes quijotismos -que es también la transformación de una utopía colectiva- versa el trabajo que presento. Los autores más recientes seleccionados no hacen películas sobre El Quijote sino sobre hombres que encarnan ideales quijotescos (a pesar de las circunstancias adversas), algo muy frecuente en el cine postsoviético. Un cine de encrucijada, geográfica e histórico-política, que más allá de sus diferencias nacionales, entronca con una de las tradiciones más ricas del arte de la resistencia en el siglo XX, la de Tarkovski; y se hace, como El Quijote, pegado a la realidad de su tiempo, a medio camino entre lo documental y lo inventado.*

## **El Quijote de Grigori Kozintsev.**

Durante el periodo más duro del estalinismo, entre 1945 y 1951, Kozintsev fue acusado de cosmopolitismo. Su colaborador artístico Leonid Trauberg, mucho más pragmático, actuó de negociador autoculpándose frente a la ortodoxia para salvar la cara a su amigo, que pudo así seguir haciendo cine. En 1957, año del estreno de *Don Kikhot*, tuvo lugar el primer deshielo, con una condena velada del estalinismo por Kruschev. Se abrió una etapa que sería testigo de muchos suicidios de artistas que no podían superar el complejo de culpabilidad por haber contribuido a la mitologización del régimen totalitario. Este es el contexto histórico en el que se sitúa la película. Hay de fondo un desencanto del sistema, aunque no una pérdida de toda esperanza en la utopía comunista. En *El Quijote* de Kozintsev, cuando todo parece hundirse, la amistad de los humildes (del pueblo sencillo, representado por Sancho y Aldonza) actúa como redentora. Una redención laica, intramundana, se entiende: que la visión de Kozintsev sigue siendo soviética de fondo lo muestra el especial ensañamiento con las clases más pudientes, y la exaltación de personajes como Sancho, que adquiere mayor protagonismo que el mismo don Quijote. “Yo puedo hacer cualquier cosa –le dice éste al cortesano que lo expulsa de Barataria- ¿y tú, parásito?”.

Sancho representa los ideales del pueblo llano, y don Quijote simboliza la lucha contra la rutina y la cotidianidad; un canto a la individualidad cuando ya están en crisis los sueños colectivos. De hecho, Don Quijote no está loco, sino que los libros de caballería le han enseñado recetas equivocadas (atrasadas) para traer la justicia al mundo. Y Sancho no es el personaje antagónico y a la vez complementario del Quijote que creó Cervantes, sino otro idealista, pero con más sentido común; por eso sabe ganarse a las gentes sencillas (a cuya clase social pertenece), aunque las autoridades le impidan finalmente gobernar prudentemente<sup>1</sup>. Culmina así, de modo soviético, la visión ilustrada del Quijote, como liberación de las lacras estamentarias y tradicionalistas del Antiguo Régimen. Pero esta visión alegórica podría ser interpretada también como una crítica velada al sistema estalinista que el propio director había sufrido en sus carnes. Con palabras de Fernando Gil Delgado:

*Don Quijote sería un idealista que reprocha a la burocracia haberse apropiado de lo que es del pueblo y Sancho remata esa idea en Barataria. Aunque al final el pueblo se ve desposeído de su líder. El hecho de que la familia vigile a don Quijote en*

---

<sup>1</sup> ARRAN, David F. en “Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles”, *El Quijote en el cine*, ediciones Jaguar, Madrid, 2005, p. 32 y ss.

*su propia casa evocará un triste pasado reciente, y Sansón Carrasco nos dará la imagen del comisario político. Tal vez sea una interpretación demasiado avanzada, pero es congruente con la obra de Kozintsev, que en su Hamlet volverá a retomar una corte que tendrá más de soviética que de danesa, sin apartarse una línea del texto de Shakespeare<sup>2</sup>.*

Cabe señalar en esta línea que también la escena de los galeotes parece un símbolo sarcástico de la justicia corrupta del sistema estalinista. Kozintsev se aprovecha de la ironía crítica de Cervantes (sus citas sobre el soborno y la tortura) y la convierte en un combate por “la restauración de la verdad y de la justicia en la tierra”, siguiendo las ideas de Iván Turguénev en su ensayo “Hamlet y don Quijote”. Del mismo modo, según esta misma tradición afincada en el alma rusa, se explica que sólo el amor salva: “¡Nadie me amará nunca así!” afirma Aldonza delante de la dueña, dando por supuesto que ese amor perdona todas las locuras, como ocurre con Sonia y Raskolnicov en *Crimen y Castigo*. Tanto el mundo de la corte como las mujeres de la familia contrastan enormemente con la inocencia de Aldonza, que -otra novedad de la película- es un personaje muy real. Por eso son Aldonza (nunca plenamente consciente de que es ella la Dulcinea idolatrada por el caballero) y Sancho los que al final (¿delirio o realidad?) se presentan junto al lecho del caballero para animarle a seguir sus aventuras, en vez de dejarle morir en brazos de la melancolía, como ocurre en la versión de G. Wilhelm Pabst (1933) en la que Kozintsev se inspira<sup>3</sup>. Vienen para recordarle el credo que el caballero recitaba mientras giraba preso de las aspas del molino, refiriéndose al mago Frestón: “¡Yo te digo que creo en la gente! ¡No me engañan las máscaras con que has ocultado sus nobles rostros! (...) ¡Lo veo, lo veo! ¡Vencerán el amor, la lealtad, la bondad!”. Y lo hacen porque saben que –son palabras de Aldonza- “el amor hace milagros”. El milagro de cambiar la novela de Cervantes y hacer que don Quijote muera loco, o al menos igual de cuerdo que como lo ha presentado Kozintsev desde el principio. Aunque no sabemos si la última aparición cabalgando con Sancho es real o imaginaria, no queda duda que a la solicitud de su escudero “¡Señor, decidme aunque sea unas palabras en lengua caballeresca, y no habrá en el mundo hombre más feliz que yo!” , don Quijote responde:

---

<sup>2</sup> GIL DELGADO, Fernando, en *ibidem*, p. 79.

<sup>3</sup> En esta versión alemana, cuando la Inquisición se lleva a don Quijote enjaulado a la aldea, donde asiste impotente a la quema de sus libros, Aldonza, agarrada a los barrotes se ríe con el rostro iluminado por el fuego. Don Quijote se desmorona porque lo ha perdido todo, igual que la Alemania del III Reich: “Sancho amigo, te he engañado: no tenía ninguna ínsula para ti”.

“Luchando sin descanso viviremos. Viviremos tú y yo, Sancho, hasta la edad de oro. La justicia destruirá la codicia y los desmanes. ¡Adelante! ¡Adelante! Ni un paso atrás”.

### **De Kozintsev a Tarkovski**

Habría por tanto mucho de utopía soviética en Kozintsev, pero también de la tradición del “alma rusa” quijotesca de la que participa el cine de Tarkovski. Las referencias al Quijote en *Solaris* (1972) son constantes, y la misma película versa sobre los difusos límites entre imaginación, realidad y deseos, que constituyen el alma misma de la novela cervantina. Y también son quijotescos muchos de los protagonistas de otras películas de Tarkovski. Quizás el ejemplo más claro sea el *Stalker*. Tarkovski recurre en esta obra de 1979 a una alegoría de ciencia ficción, adelantándose inconscientemente a profetizar fenómenos como Chernobil. Tanto el escritor intelectual como el científico pragmático están incapacitados para vivir lo mágico, haciéndose humildes. La diferencia entre Kozintsev y Tarkovski estriba en el mensaje, abiertamente cristiano este último, sin dejar de ser también muy ruso, esperanzador en las situaciones más desesperadas. Y esto tiene mucho que ver con la utopía quijotesca<sup>4</sup>.

No olvidemos que, más allá del contexto histórico que documenta o del que la vio nacer, la novela de Cervantes, y sus buenas versiones fílmicas, siguen siendo una interpelación personal a no acomodarnos al espíritu prosaico y colmenar de nuestro entorno; a ese curso del mundo que, como ha dicho recientemente Eugenio Trías

*siente la más radical indiferencia, o hasta un profundo fastidio, o un desdeñoso malestar, cuando no una ocasión magnífica para la burla y el escarnio, ante toda forma vocacional o pasional que no se atiene, pura y simplemente, a la lógica implacable (económica, política, cultural) que los poderes terrenales imponen con férrea mano o con inexorable ley*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> En una carta dirigida a su sobrina Sofía Ivanova, Dostoievski escribe lo siguiente: “El bien es un ideal, pero este ideal, lo mismo para nosotros que para la civilizada Europa, está aún muy lejos de haberse realizado. Sólo hubo un hombre realmente bueno en el mundo: Cristo... De todas las figuras de hombres buenos en la literatura cristiana, sin duda la más perfecta es don Quijote”. Cit. por ARRAN, David F. en “Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles”, *El Quijote en el cine*, op. cit. p. 30.

<sup>5</sup> TRÍAS, Eugenio, “Travesías quijotescas de la conciencia moderna”, en *Nueva Revista*, n. 94, Julio-agosto 2004, p. 40. Cf. también ALLEN, John J. y FINCH, Patricia S. *Don Quijote en el arte y el pensamiento de Occidente*, Madrid: Cátedra, 1995; DE CUENCA, Luis Alberto (Ed.), *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid: Visor Libros, Biblioteca cervantina, 2005.

El mensaje cristiano de Tarkovski no da respuestas pero sí pone sobre la mesa las grandes cuestiones humanas; y lo hace según esa tradición rusa de Dostoievski que ve en el “amor hasta el final” del gesto de Cristo crucificado, humillado y abandonado por todos, la paradójica “belleza que salvará al mundo”<sup>6</sup>. Por supuesto, Tarkovski lo narra de un modo respetuoso, y no sólo por miedo a la censura soviética sino sobre todo por razones artísticas; las de un cine “poético” en las que lo valiente no quita lo cortés:

*Un realizador nunca ha de intentar transferir su idea a la audiencia: eso es una tarea desagradecida y sin sentido. Que muestre sencillamente la vida, y los espectadores encontrarán dentro de sí mismos los medios para afirmarla y para apreciarla. No podemos reducir, pues, nuestro trabajo a explicar al espectador las circunstancias de la historia que contamos, como hacen muchos filmes contemporáneos. En el cine, uno no debe explicar nada, sino actuar directamente sobre las emociones del espectador, pues es la emoción que se ha despertado en él la que pondrá en marcha su pensamiento*<sup>7</sup>.

También el final abierto de Kozintsev (no sabemos si don Quijote continúa cabalgando, convencido a seguir adelante, o sólo delira antes de morir), parece moverse en esta línea respetuosa, tan distinta de la tradición del realismo soviético en el que se formó el director. Podría decirse quizás de este final, lo que se dijo de Tarkovski: que, tras su ruptura definitiva con las autoridades soviéticas, fue llevando a su obra hacia una creciente abstracción, recuperando algunos arquetipos de la Santa Rusia, y cayendo en un irracionalismo estético que le situaba en el extremo opuesto del realismo socialista que había cuestionado con el cine de sus primeros tiempos; “una retórica de signo contrario, pero tan caduca como la retórica oficial que estaba cuestionando”. Sin embargo, como ha sabido ver Erice en el prólogo a la última gran monografía del director ruso, estas críticas carecen de fundamentos:

*el carácter de su propuesta, que entrañaba una reacción frente al academicismo estético imperante, poseía también una dimensión utópica, actuando sobre todo como un revulsivo, es decir, más como un cuestionamiento radical de lo existente que como una oferta de soluciones porque, en definitiva ¿de dónde vienen en su cine esos personajes que, invocando con frecuencia a los artistas y pensadores del pasado,*

---

<sup>6</sup> F. DOSTOIEVSKI, *El Idiota*, cap. V, p. 3.

<sup>7</sup> Cit. en LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, v. I, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003, p. 314.

*monologan en voz alta, trasmitiéndonos sus dudas y angustias? ¿De dónde vienen esos humillados y ofendidos cuyo carácter –si se quiere, monstruoso- les lleva, en su pulsión extrema, hasta la inmolación? Vienen de una sociedad regida por un orden que creó uno de los sistemas de represión más atroces del siglo XX: el Gulag*<sup>8</sup>.

En resumen, los Quijotes “nacidos” en el periodo del Imperio Ruso y en el periodo de la URSS reflejan diferentes valores ideológicos y artísticos, pero todos ellos reflejan una utopía por la que merece la pena dar la vida. El Quijote ruso clásico (antes de la Revolución de 1917) mostraba la búsqueda del ideal religioso, de la armonía social y del sacrificio del individuo por la colectividad. El Quijote soviético está positiva- o negativamente- vinculado con la mitología soviética de la construcción del comunismo. Algunos Quijotes, como el de A. Lunacharski, son revolucionarios ateos. Otros, como el de A. Platonov están en conflicto con la ideología soviética dominante<sup>9</sup>. Este último sería también el caso del cine de A. Tarkovski y sus personajes quijotescos a contracorriente de los valores materialistas dominantes en su tiempo.

Una herencia que algunos cineastas como Mijalkov o Sokurov han continuado en la actual Rusia postsoviética. Pero también los intelectuales y artistas de otras repúblicas soviéticas, como Ucrania, los Países Bálticos, Georgia, etc. crearon sus mitos del Quijote, que han pasado más desapercibidos en la Europa occidental. No es extraño que, durante los últimos años de la URSS haya sido rodada en Georgia la adaptación de cine más cercana a la novela cervantina, *La vida del Quijote y Sancho* de Rezo Chjeidze (1988). Y existe también otro Quijote moderno que asume la idea rusa del romanticismo quijotesco, ya no tanto para defenderla o para ponerla entre paréntesis –lo que hace Kurchevski con su película de animación *Don Quijote liberado* (1987), una versión del Quijote de Lunacharski de 1922, - como para atacarla, en un período en que se sentía en la sociedad la amenaza de que el espíritu del comunismo podría volver a Rusia. Se trata de la película *Don Quijote vuelve* (1997) -*Don Kihot Vozvrascaetsja*- de V. Livanov, un georgiano. A través de estas versiones periféricas, la ideología soviética se confirmaba o se rechazaba según el espíritu nacional de sus diferentes culturas.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 12. En la p. 10, Víctor Erice afirma lo siguiente: La personalidad de Tarkovski no podía ser asimilada fácilmente a ninguna filosofía doctrinaria ni encerrado dentro de los estrechos límites de una ideología. En este sentido, se sintió tan alejado del comunismo soviético como de la sociedad de Mercado occidental: a ambos acusó de una falta grave de espiritualidad, de un culto al materialismo más ramplón”.

<sup>9</sup> Cf. BAGNO V. *El Quijote vivido por los rusos*. Madrid: CSIC, 1995.

### **“Quijotes” del cine reciente ucraniano.**

Como ha estudiado Oleksandr Pronkevych, de la universidad Petro Moguila de Mykolayiv (Ucrania), el tema quijotesco es uno de los elementos centrales del mito nacionalista ucraniano entre los años 1920 y 1960. Muchos de los intelectuales ucranianos “rebeldes”, tanto comunistas como anticomunistas (M. Jvyliovyi, M. Kulish, E. Sverstiuk, L. Kostenko y otros) se identificaban con el Quijote en su lucha contra el régimen soviético, impuesto desde el “imperio”. Así se entiende la recurrente “demonización” de Sancho (símbolo del pueblo llano en los quijotes soviéticos), y el consiguiente rescate de los valores idealistas “aristocráticos” de su señor hidalgo<sup>10</sup>.

También el cine “poético” ucraniano de los años 60 (S. Paradzhanov, Y. Ilyenko, etc.) se servía de personajes quijotescos que luchan en las condiciones del totalitarismo soviético por la utopía estética de la reconstrucción del mito poético de la nación ucraniana. Quizás el mejor ejemplo de esto sea la película de S. Paradzhnov “Las sombras de los antepasados olvidados”, filmada con base en la novela del mismo título de M. Kotsubinski. La trama principal es la historia del amor trágico de Ivan y María, cuyo resultado está determinado por el destino. La película revela el mundo mágico y horrible de las montañas Cárpatos ucranianas, y es una investigación etnográfica fundamental sobre las profundidades de la vida nacional, que el internacionalismo soviético intentaba silenciar. Aunque dotado de gran talento, el director de la película no pudo realizar su proyecto completo en las condiciones de la URSS, que censuraron tanto su biografía (fue condenado por su homosexualidad), como sus temas nacionales ucranianos. Pese a todo, Dovzhenko luchó hasta el final por la libertad de autoexpresión intelectual y estética en el arte, y ha pasado a la historia como un “quijote” ucraniano.

Las tradiciones del cine “poético” ucraniano están desarrolladas también en la reciente película “Mamay” de O. Sanin, rodada en 2003. Aparece aquí la realidad multicultural de la península de Crimea, que es una zona de contacto entre la civilización cristiana y musulmana (los tártaros de Crimea). Está basada en una interpretación de dos poemas épicos: el poema ucraniano “El canto sobre los hermanos de Azov” y el poema de los tártaros de Crimea sobre la cuna dorada. Según los cánones del cine poético el argumento es secundario para la película, por lo que está solamente

---

<sup>10</sup> OLEKSANDR PRONKEVYCH, “La demonización de Sancho Panza y la crisis de las élites ucranianas”, *Mundo Esloveno*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, número 4 - especial dedicado al Quijote en las literaturas eslavas-, 2005, pp. 172-181. Cfr. también ROMANYSHYN, OLEH S., “Don Quixote in Ukrainian Literature: a Bibliographical and Thematic Review”, *Studia ucrainica*, 3, (1986).

esbozado. El mismo O. Sanin define el género de su obra como un “performance musical”, ya que tanto la imagen como el sonido son autosuficientes en la creación y cumplen el papel primordial del efecto total producido por la película. En las condiciones de la crisis de la identidad nacional ucraniana en la época de independencia, la película de O. Sanin adquiere rasgos de otro intento quijotesco para crear una utopía ideológico-estética. Por esta causa, la película abre múltiples caminos de renovación en Ucrania, tanto desde el punto de vista formal como temático, en su intento de volver a las raíces antiguas y proponer la coexistencia entre la cultura cristiana y la musulmana.

Otra reciente película documental ucraniana titulada “Africa en blanco y negro” (A. Stoliarov, 2005, 36 min.), ilustra muy bien el fracaso de la generación de 1963, y las transformaciones recientes de la utopía soviética. La película está basada en la confesión de un aventurero desafortunado, que junto con tres amigos viaja por África con la intención de hacer un programa de televisión de éxito, y ganar fama y dinero. Pero el programa de televisión fracasa y los amigos se quedan endeudados. Los problemas financieros provocan la crisis de uno de los valores más importantes de la cultura soviética: la fe inquebrantable en la camaradería.

La confesión del personaje – un soñador que vive la típica transición del tiempo soviético a la época del capitalismo salvaje e intenta a jugar según reglas nuevas sin perder lo aprendido desde su infancia- esta construida de modo que en su relato entran numerosas citas o alusiones a la cultura rusa, conocidas para todo soviético que buscaba alternativas a la ideología oficial sin dejar de creer en el sistema: cantar en coro las canciones de V. Vysotsky, la afición a la novela de E. Remark “Los tres compañeros”, el culto de Hemingway, imágenes-citas de la película “Stalker” de Tarkovski, canciones del grupo de pop-rock “La máquina de tiempo”. De hecho, la banda sonora es del solista del grupo de rock “Los hermanos Karamazov”, circunstancia que crea un vínculo espiritual de la película con las obras de F.M. Dostoevski, a las que los participantes del proyecto fracasado eran aficionados en su juventud. Ese contacto con la “nueva vida libre” que destruyó el mundo de la URSS tardía –entre primer “deshielo” y la “Perestroika” de Gorbachov- pone a los participantes del proyecto en la alternativa de buscar valores nuevos sin caer en el capitalismo consumista. La opción que sigue la protagonista de la película es el regreso al cristianismo. ¿Será ese el camino de la verdad u otra utopía? La respuesta queda fuera de la pantalla.



### **La herencia universal de Tarkovski: Slava Amirhkanian y Algis Arlauskas.**

A pesar de las diferencias “nacionalistas” de centro y periferia, llama la atención que, en todos los casos, se nos presenta un modelo característico del intelectual de la época soviética con sus rasgos quijotescos típicos: el mesianismo ideológico, la dedicación a la verdad, el deseo de ser una conciencia del pueblo. Por eso, la imagen del Quijote soviético y postsoviético es una clave hermenéutica para la comprensión de lo que se ha denominado “homo sovieticus” desde el punto de vista antropológico-cultural, por encima de fronteras nacionales. Quisiera terminar citando la obra de dos artistas postsoviéticos (formados en la tradición Tarkovskiana de los Estudios VIGK), el uno de origen armenio y el otro lituano-español, que me servirá para defender la universalidad de la visión quijotesca renovada que propone el cine de Tarkovski.

Ambos directores se formaron en la Escuela Superior cinematográfica de Moscú durante los años previos a la Perestroika, en un momento de euforia cultural y de recuperación del cine humanista de Andrei Tarkovski. Uno de los primeros trabajos de Slava, realizado en 1986, se titula “Dia y hora” y es un documental en blanco y negro, de 26 minutos (en 35 mm), rodado en un barrio de Grozny, hoy desaparecido, arrasado por las bombas rusas. Se desprende de las imágenes un aura fantasmal y profética que le hace especialmente estremecedor, por lo que no es extraño que haya sido premiado en muchos festivales. Su obra “Pequeñaja la vida. Arseni Tarkovsky”, un largometraje documental sobre la vida del gran poeta ruso Arseni Tarkovsky, ha sido premiado con el Gran Prix del Festival de Cine Independiente de Mar de Plata (Argentina), celebrado a finales de 2005, con José Luis Guerín como Presidente del jurado.

Este mismo año 2005, ha sido galardonado con el premio a la Mejor Dramaturgia en el X Festival Internacional de Cine por la Defensa de los Derechos Humanos “Stalker” el docudrama ruso “Carta a mi madre” (2002), dirigido por Algis Arlauskas y producido en España. Se suma este premio al Grand Prix del Jurado del Festival Internacional de Cine sobre Discapacidad de Moscú, también conocido como “Perspectiva” y a el premio TIFLOS 2004 que concede la ONCE, además de otros premios internacionales. Hijo de un lituano y de una “niña de la guerra”, Algis Arlauskas Pinedo está afincado en Bilbao desde hace 13 años; esto explica que el proyecto se llevara a cabo desde las productoras vascas “Carlos Juarez P.C.” y “Sebastopoleko titiriteroak” con la ayuda del Departamento de Desarrollo de Proyectos Audiovisuales del Gobierno Vasco. Ha sido emitido en tres ocasiones por *Documentos*

TV, y han comprado recientemente sus derechos de emisión las televisiones checa, holandesa, polaca y rusa. Los precedentes de este docudrama se remontan al trabajo de fin de curso con el que Algis Arlauskas culminó su Carrera superior de arte dramático y Estudios Superiores de Dirección Cinematográfica en el VGIK de Moscú. Se titula “Tacto” (1987), y fue también ganador de muchos premios entre otros el Gran Prix del Festival Internacional de Babelsberg (Alemania) y el Premio Especial Einsenstein en el Festival Internacional de Cortos de VGIK. Narra la lucha de un profesor sordomudo y ciego por sacar adelante un proyecto de educación especial para niños con estas mismas taras de nacimiento, en un sistema que los condenaba al abandono y la muerte vegetativa en asilos para minusválidos. Aunque eran ya los tiempos de la Perestroika, no deja de ser un valiente testimonio audiovisual de la lucha de un “quijote” a favor de los desheredados del mundo y contra la injusticia de un sistema uniformizador que tilda de locos e irresponsables a los verdaderos idealistas.

Este es también el mensaje de fondo de “Carta a mi madre”, que se rodó en una semana, en tiempo real. La idea surgió cuando Algis Arlauskas recibió un vídeo casero, realizado por Rubén Gállego, en el que contaba su testimonio. En primer lugar, su trágica infancia en los orfanatos soviéticos, donde de sus diez compañeros de habitación sólo sobrevivieron dos: “morían de las enfermedades, por causa del cruel trato del personal o simplemente se suicidaban”; y en segundo lugar, el deseo de encontrar a su madre desconocida. Cuando se pusieron en contacto, ambos optaron por un proyecto de mayor envergadura. La idea principal de Arlauskas, por encima de los valores artísticos, fue, según recientes declaraciones, “obtener la financiación para brindar a Rubén una posibilidad única de viajar a encontrarse con su madre (...) Pensé en realizar un seguimiento de este viaje, con una voz en off, la carta, que contara la vida de Rubén”.

El documental muestra el viaje que el protagonista emprende por Europa con su amigo Alexandr, quien conduce la furgoneta y cuida de él, ya que sólo tiene movilidad en dos dedos de la mano y en la cara. Novocherkassk, donde vive Rubén, Moscú, Madrid son los primeros escenarios de este docudrama, en la búsqueda de pistas que conduzcan al paradero de la madre del minusválido. En Madrid encuentran información sobre su abuelo, Ignacio Gallego, que fue vicepresidente del Parlamento español durante la Transición; y esas pistas les llevan después a París y finalmente a Praga. El desenlace no puede ser más inesperado, hasta el punto de que ningún guionista lo hubiera ideado tan redondo, pues resulta inverosímil; con el añadido de “verdad” que ha

condicionado desde entonces la vida de Rubén Gallego, residente ahora, junto con su madre, en Alemania.

Como *El Quijote*, este docudrama va haciéndose sobre la marcha, incluyendo nuevos descubrimientos o acontecimientos imprevistos en la propia narración, cuyo final es abierto, desconocido también para los protagonistas. Se confunden constantemente, como en la novela de Cervantes, ficción y realidad, documento en directo e improvisación narrativa de gran valor artístico, lo que le aleja de lo que suele ser habitual en este género de “reality”. Por todo esto, y también por la intencionalidad “quijotesca” del proyecto, tanto sus protagonistas como sus narradores heredan un modo de hacer cine al servicio de la vida como verdad que entronca perfectamente con lo que he considerado aquí una tradición especialmente fecunda: la “Rusia quijotesca” de Andrei Tarkovski, y sus apropiaciones en esos difusos límites del mundo eslavo con el que Europa se pierde en las infinitas estepas de Asia.

## **Bibliografía**

- BAGNO V. *El Quijote vivido por los rusos*, Madrid: CSIC, 1995.
- ALLEN, John J. y FINCH, Patricia S. *Don Quijote en el arte y el pensamiento de Occidente*, Madrid, Cátedra, 1995.
- DE CUENCA, Luis Alberto (Ed.), *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*, Madrid: Visor Libros, Biblioteca cervantina, 2005.
- LLANO, Rafael, *Andréi Tarkovski*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- PRONKEVYCH, OLEKSANDR, “La demonización de Sancho Panza y la crisis de las élites ucranianas”, *Mundo Eslavo*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, número 4, 2005, pp. 172-181.
- TRÍAS, Eugenio, “Travesías quijotescas de la conciencia moderna”, en *Nueva Revista*, n. 94, Julio-agosto 2004, p. 40.
- VV. AA. *El Quijote en el cine*. Madrid: ediciones Jaguar, 2005.

**Esta presentación es fruto del Curso de Verano La Utopía en el Cine Postsoviético, que tuvo lugar en la Universidad de Navarra en agosto de 2005, que sirvió como prelude para el proyecto EL MITO DE ‘EL QUIJOTE’ EN LA CONFIGURACION DE LA NUEVA EUROPA, HUM2007-64546, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (DIRECCIÓN GENERAL DE PROGRAMAS Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO. SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN).**